

Московский Государственный Университет им. М.В. Ломоносова

Филологический факультет

Кафедра общего и сравнительно-исторического языкознания

Дипломная работа

Обозначение элементов танца

(на материале французской, российской, американской традиций).

Студентки филологического факультета

Констандогло Евгении Юрьевны

Научный руководитель:

профессор кафедры Общего и сравнительного языкознания

Качалкин Анатолий Николаевич

Москва 2016

Оглавление

I Введение	3
II Основная часть.....	7
Общие положения	7
II 1. Разбор французских хореографических постановок	11
Анализ работы Джеймса Тьерри «Duo de Clowns»	11
Анализ фрагмента работы Тьерри Маландена «Золушка».....	14
II 2. Разбор российских хореографических постановок.....	16
Анализ работы Константина Кейхеля «Alter ego». Музыка Людвига Ван Бетховена.	16
Анализ сцены «Поезд» из балета Бориса Эйфмана «Анна Каренина».	19
II 3. Разбор американских хореографических постановок	22
Анализ вступительной части хореографической работы Шен Вея «Сложения». (Shen Wei „Folding”).....	23
Разбор танцевальной постановки американского хореографа Твайлы Тарп «The Catherine Wheel».	26
III Заключение	38
Список используемой литературы:	45
Приложение	50
Словарь терминов и рабочих понятий	50

I Введение

Тема данной дипломной работы «Обозначение элементов танца (на материале французской, российской, американской традиций)».

Основным понятиями, вокруг которого будет выстраиваться работа – язык и речь. Языком я назову общий для всех исполнителей набор «хореографических средств», используемых при построении движений (т.е. хореографического текста), речью — конкретные используемые танцевальные движения и мимика артистов как индивидуальных носителей этого языка.

Другим ключевым понятием так же как язык и речь в семиотике, я буду иметь в виду семиозис. Семиозис я определяю как некую ситуацию, включающую определенный набор компонентов. В его основе будет лежать намерение лица А передать лицу Б сообщение В. Лицо А – артист-исполнитель, лицо Б – зритель. Отправитель сообщения (артист) передает сообщение, и код Г. Код задает набор знаков (танцевальных движений / «хореографем»). Как частный случай семиозиса я рассмотрю хореографическую постановку / пластический спектакль, а частным случаем кода – естественный язык. Работа будет посвящена «сложной» знаковой системе-хореографии. Одной из основных понятийных категорий, используемых в данном исследовании, будет хореографический текст.

Танцевальное искусство будет пониматься как знаковая система, по существу являющаяся посредником между человеком (зрителем) и окружающим миром. Она выполняет функцию отбора и структурирования информации о внешнем мире. Соответственно, различные танцевальные культуры могут по-разному производить такой отбор и структурирование. Чтобы это проследить, для исследования и анализа возьму по две современных постановки Франции, России и Америки. При необходимости буду обращаться к истории возникновения того или иного веяния в современном

искусстве балета данных стран, чтобы представлять под влиянием одинаковых ли направлений в хореографии, сложился тот или иной хореографический текст (джаз танец / модерн / свободная пластика и другие).

Задачей будет проследить взаимосвязь между менталитетом народа и танцевальными средствами соответствующей постановки. Попробую увидеть разницу между выражением одного и того же чувства / события различными пластическими методами и приемами у французов, русских и американцев.

Критерий выбора танцевального эпизода в балетах следующий: для анализа берутся наиболее яркие моменты, где зритель может увидеть, как меняется характер танцовщика в соответствии с изменением сцены; т.е. в границах танцевальных фраз присутствуют резкие смены характера танцевальных комбинаций, на что и нужно обращать внимание. В выявлении таких границ помогает музыка, не всегда, но часто с изменением музыкальной темы, меняется и стиль хореографии, появляется жест, который как бы ставит точку в танцевальном отрывке - тексте. По ходу знакомства с танцевальными эпизодами, заметим как яркий, всем зрителям понятный жест может начать следующий по ходу балета эпизод. Т.е. являться красной строкой к следующей *танцевальной фразе*. Интересны ключевые варианты использования того или иного жеста для представления эмоции героя, выразительной черты, на которой строится постановка. Поэтому беря достаточное количество просмотренных полностью балетов заранее, в большинстве своем «живьем», мы заранее выявим, какие жесты, манера исполнения, сам хореографический текст похож или резко различен в других постановках. Выявление резких отличий и похожего помогут при анализе национального характера наций, которые заинтересовали нас в данном типе работы. Посмотрим, возможно ли найти ключевые понятия в хореографии с точки зрения изображения эмоций, создания абстрактного настроения как в классических балетах, так в современных танцах настоящего времени.

Проанализирую состав танцевальных комбинаций:

- хореографической постановки Джеймса Тьере «Duo de Clowns», Компания Майского Жука (Франция), здесь отмечу яркие черты французской культуры проявляющиеся в его постановке;

- Балета Тьеры Маландена «Золушка». (Франция);

Отмечу особенности режиссуры в российских танцевальных номерах и спектаклей хореографов Константина Кейхеля и Бориса Эйфмана;

Проанализирую работу труппы Шен Вея, произведу подробный разбор хореографической постановки Твайлы Тарп «The Catherine Wheel»(США).

Материалом работы для анализа являются постановки международного фестиваля современного танца DanceInversion, фестиваля современной хореографии Дианы Вишневой «CONTEX», Театрального фестиваля им. А.П.Чехова, фильмы – балеты, которые наиболее ярко отображают черты национальной традиции французов, русских, американцев.

Актуальность темы состоит в том, что она затрагивает искусство и науку, две области человеческой деятельности, которые нельзя разграничивать, они являются неким единым целым; подобного рода работ еще не было.

Проводить анализ хореографии будем с научной точки зрения, рассматривать хореографию как языковую систему. Для дипломной работы взяты современные, наиболее яркие постановки балетмейстеров, большая часть которых доступна для просмотра через интернет. Некоторые спектакли смотрелись на соответствующих фестивалях и последних (за 2015 год) конкурсах молодых хореографов, поэтому доступ к просмотру online в настоящее время не представляется возможным.

Цель работы - выявить и систематизировать в конечном итоге характерные черты менталитета данных наций, раскрывающихся в хореографическом тексте, в языке пластической культуры, а также прийти к идее о развитии в современное время новых сценических представлений, представить свои предположения по поводу влияния быстрого развития науки и техники на искусство, ответить на вопрос во что это выльется и как это может повлиять на культуру и язык современного искусства XXI века.

II Основная часть

Общие положения

Для начала считаю важным отметить границы работы. При анализе какого - либо хореографического номера / спектакля балетные критики и журналисты говорят и о либретто, и о световом оформлении, и о сценографии, костюмах, звуковом оформлении. В данной же работе будем минимально говорить об этих составляющих.

Обязательно следует отметить наличие связи между жанрами, с которыми я буду работать. Имея в виду музыку, я буду подразумевать инструментальную и вокальную музыку; выделим сразу главную черту музыки для пения - обусловленность ее мелодики и ритмики техническими возможностями голоса, певческим дыханием. Мы должны иметь в виду, что вокальная музыка является синтетическим искусством, то есть соединяются собственно музыка и поющее художественное слово. Вокальная музыка соединяется ведь не только со словом. Это может быть синтез музыки и пантомимы, музыки и танца (сценическое движение вообще), музыки и кино. (Отсюда возникают новые жанры: опера, оперетта, балет, музыкальный фильм, мюзикл и т.п.).

Подойдем с другой стороны, заметим, что ритм - составляющая часть музыки.

Еще в древности у музыки была чисто бытовая функция: применение в обрядах, трудовой деятельности. Под ритм люди маршировали, танцевали. В любом стихотворении, независимо от его структуры / формы ритм несет большую нагрузку - он выполняет определенную задачу, т.е. является немаловажным для писателя, а также для читателя, воспринимающего информацию определенным образом благодаря ритму, например стихотворения. Даже в профессиональной среде художников употребляется

слово «ритм», что будет означать «гармоничная композиция», «четкая мысль». «Ритм» мазков на картине определит ее настроение.

В современное же время еще теснее связаны между собой три вида искусства: музыка, танец и «художественное слово», сейчас все больше и больше из спектакля режиссеры - хореографы делают нечто напоминающее шоу, где большое значение приобретают и спецэффекты, логистика грузов. В синтезе искусств, современной сценической техники, специального реквизита создается особая атмосфера театра, который с каждым годом радуется профессиональными работами зрителей всех возрастов.

Не все зрительные ассоциации, которые мы можем увидеть на сцене, отличаются определенностью, вернее сказать они могут быть четки и наглядны для каждого зрителя по - своему. Поэтому будем читать хореографический текст, исходя из обычной логики. Главная задача балетмейстера в том и состоит, чтобы попытаться передать свои мысли, чувства, переживания относительно событий, мыслей с помощью понятных всем жестов и движений; воздействовать на эмоциональном уровне на зрителя, чтобы каждый для себя почерпнул новое и неожиданное из увиденного, бывает, что балетмейстер нарочито хочет запутать зрителя, чтобы после спектакля он задумался, что - то открыл в себе, посмотрел на ситуацию с точки зрения постановщика.

Благодаря обращению к такому выразительному виду искусства, как хореография, появляется возможность выявить черты менталитета французов, русских и американцев. Данные нации выбраны не случайно: Франция - родина танца как искусства, Россия – страна, известная на весь мир сильнейшей школой классического танца, Соединенные Штаты Америки – страна-родоначальница актуальных в последнее время современных направлений танца.

Язык - универсальная знаковая система.¹ А любую придуманную систему можно описать с помощью языка. Можно рассматривать хореографию как речевой жанр, заметим, что она обладает теми же свойствами, что и данный тип высказывания:

- устойчивость. т.е. в искусство сочинения и постановки танца «хореографию» входят другие жанры и виды искусства.

- нормативность

- целостность (наличие экспрессивности, способности быть действенным, т.е. формулировать реакцию, наличие у хореографа особой коммуникативной цели, заданной для воплощения танцовщиками).

Если к письменной культуре предъявляется большая требовательность, то к устной культуре требования не настолько категоричны. Так и танцевальное искусство: здесь слух и зрение дополняют друг друга, поэтому в коммуникации Артист (А) – Зритель (В) идет нагрузка на все информационные центры человека (В). В такой коммуникации основную нагрузку несет *текст. (Хореографический текст)*. Являясь сложноорганизованным, он имеет коммуникативную основу, а также символическую природу. Единство такого текста невозможно без знаков и кодов. За этими знаками стоит смысл, который открыт, иногда и закрыт зрителю, соответственно понятен и наоборот, не понятен ему в силу того, что человек имеет другой менталитет, является носителем другого языка. Нельзя назвать танец универсальным языком передачи чувств человека.

«Хореографией» можно владеть или не владеть как языком. Знание этого «языка» также можно рассматривать как уровень профессионального, начального владения или любительского. В разных традициях и культурах, языки танца отличаются друг от друга, поэтому так разнообразны сценические постановки театров и танцевальных студий по всему миру.

¹ Ролан Барт

Важным в работе будет являться идея образа. В разных балетах он претерпевает трансформацию, так как образуется из мироощущения, мировосприятия, которые у каждой нации индивидуальны. Эти различия в выражении того или иного настроения и будут выявлены на протяжении всей работы. Убедимся, что в настоящее время у каждого народа все больше и больше балет превращается, трансформируется в новые формы сценических представлений: мюзиклы и шоу. Если раньше было не позволительно, с точки зрения формы исполнения, внедрять устный диалог артистов на сцене во время балета, то сейчас становится нормой использование криков, звуков, полностью лишенных выразительности, большого числа бутафории и невообразимых спецэффектов. В конце концов, клиповое мышление современного человека дает волю смешения всех стилей и видов искусства. Так появляется новый балет, тот язык, который протерпел за последние пять лет большие изменения. Ему и посвящена работа.

II 1. Разбор французских хореографических постановок

Анализ работы Джеймса Тьерри «Duo de Clowns» .

Говоря о современном французском театре, мы не можем не упомянуть творчество потрясающего режиссера и танцовщика Джеймса Тьерри. Его хореографические работы тяжело назвать балетом или пластическим спектаклем. Это нечто непонятное, запутанное, странное для русского зрителя. Двигаются артисты странным, с точки зрения физики, шагом: бегом, скольжением, падением и верчением. Если все это воедино соединить, то это и будет некий замысловатый *танцевальный шаг* исполнителей. В работе «Красный табак» танцовщица все полтора часа спектакля передвигается по сцене бегом, находясь в положении «мостик», где она вверх ногами видит площадку сцены, а положение спины, в сильно изогнутом положении, кажется, под конец спектакля естественным. Тьерри не любит объяснять, что же обозначают его работы, что вообще происходит не сцене. Изыскания Тьерри в области хореографии, которые лучше всего подходят под определение «театр танца», позволяют найти уникальное сочетание барочной оперы, нетрадиционных музыкальных инструментов и стиля *техно-поп*. Во всех работах смешаны все возможные в искусстве стили и направления, присутствуют сложнейшие декорации. Синтез клоунады, пантомимы, хореографической техники артистов удивляет зрителей, как Европы, так и Америки. Его спектакли стоят на границе старого вида сценического танца и нового. В нем все больше и больше появляется тенденция к перенасыщению спектакля выразительными средствами в виде громоздкой и яркой бутафории, сильнейшей универсальной техники, которая подразумевает наличие чересчур сильно растянутых мышц, акробатических навыков, умения танцевать различные виды танца (универсальность), а также применение цифровых технологий.

В 2015 году русские любители театральных новинок могли воспользоваться потрясающим случаем увидеть работу настоящего мастера современного искусства, признанного мировыми сценами «гением театра». Спектакль называется «Красный табак», который проходил в рамках театрального фестиваля имени А.П. Чехова в Москве, Санкт - Петербурге и Екатеринбурге.

Чтобы почувствовать стиль и манеру работы Джеймса Тьерри, обратимся к его работе «Duo de Clowns»,² которую можно найти в свободном доступе для просмотра в международной сети. Здесь хореограф использует танец как художественный прием для передачи внутренних ощущений: чувств, эмоций, самой сложившейся комичной ситуации. Девушке понравился молодой человек, и она всеми способами пытается его заставить с собой потанцевать. *Буффонада*, представленная перед зрителями, восхищает гармоничным слиянием, романтическим сюжетом и яркой игрой, четкими движениями, настолько продуманные хореографом, что создается впечатление, что это старый вариант мультипликация, где картинки быстро сменяют одна другую, из-за чего у зрителя нет ощущения реальности происходящего. Жесты, вроде-бы, и из жизни, но одновременно из-за своей комичности кажутся слишком яркими, т.е. гиперболизированными, особенно движения, изображающие падения артистов. Спектакль Джеймса Тьерре, создающего неповторимый и причудливый мир из цирка, танца и поэзии – это настоящие путешествия во времени и пространстве. Мы забываем, в каком жанре вообще разворачиваются действия. Подобного рода жесты у героев встречаем у клоунов, но, заметим, данная постановка показывалась в Grand Opéra³, где работы не каждого известного хореографа - профессионала Франции могут быть представлены на суд зрителям. Реквизит к танцевальной композиции появляется и исчезает на сцене как по волшебству,

² <https://www.youtube.com/watch?v=cefQAaQJD-o&list=PLWvTPKUzWIH0lj-0Vbfl4dNnQBZ51E9f9>

³ В современной Франции известна как Опера Гарнье (фр. Opéra Garnier) — театр в Париже, один из самых известных и значимых театров оперы и балета мира.

невозможно уследить за действиями танцующих в некоторых *мизансценах*. Здесь видим применение фокусов на сцене. Артисты труппы Тьерри не только артисты балета, клоуны, но и *престидижитаторы*.

Заметим, что организации сценического пространства хореограф также уделяет внимание. Задействует все три плана сцены. В первом артисты больше гримасничают - «работают» лицом, во втором исполняя заданную хореографию, дают возможность зрителям воспринимать их фигуры целиком, не вдаваясь в подробности, поэтому на втором плане сцены Тьерри использует остановки солистов в позах. Например, когда девушка целует юношу в щеку и кладет ему руку на плечо, а тот в изумлении на секунду - две на нее смотрит, потом девушка дает пощечину, и юноша в растерянности стоит и др. Во втором плане сцены в глаза бросается самое главное, но остается момент таинственности. Занят и третий план сцены. Здесь стоит кордебалет / артисты *миманса*. Задний план хорош для больших монументальных композиций, в таких точках исполнитель должен двигаться выразительнее. В постановке «Duo de Clowns» стоящий ансамбль, стоящий вокруг солистов задает атмосферу сложившейся ситуации. Юноша, пытающийся избавиться от навязчивого внимания со стороны девушки, оказывается в некой ловушке, он со всех сторон окружен людьми и у него нет возможности выйти, успеть скрыться, остается только уступить.

Его повороты и вращения от исполнительницы олицетворяют желание сбросить с себя завязывающего его в свои цепи настойчивую молодую даму - считает, что в юркости и скорости сможет найти выход. Существует несколько зон взаимодействия между людьми. Дальняя зона взаимодействия – это зона от одного метра до семидесяти сантиметров, между танцовщиками же возникает зона интимного контакта - меньше пятидесяти сантиметров, поэтому герой и нервничает, ему тяжело воспринимать собеседницу, так как она все время норовит вторгнуться в интимное пространство юноши.

Движения, направленные к молодому человеку: высокие прыжки на партнера

по танцу, удары по лицу, резкие захваты руки, опускание, верчение партнера при помощи применения силы имеют свой собственный синтаксис. Причем двух видов: внутренний синтаксис, который задается правилами упорядочивания разных видов движений для данной ситуации, сложившейся между героями и заданный хореографом. И внешний, который обуславливает правильную сочетаемость танцевальных элементов - *хореографем* с единицами естественного языка - словами, словосочетаниями, благодаря которым и формируется *хореографический текст*. Движения задаются слева направо согласно правилам и традициям чтения во французской культуре, поэтому летит через всю сцену девушка и молодой человек от центра сцены, где завязывается конфликт, на право, со стороны зрителя (в левую кулису относительно танцующих).

Анализ фрагмента работы Тьерри Маландена «Золушка».

Чтобы выявить способы выражения тех или иных человеческих чувств при помощи движения в современной французской танцевальной культуре, обратимся к известному хореографу Тьерри Маландену. Труппа Тьерри Маландена («Malandain Ballet Biarritz») одна из самых интересных в Европе. Этот хореограф является автором около семидесяти пяти хореографических композиций, многие из которых вошли в репертуар Балета Флориды, Каирской оперы, Балета Ниццы и многих - многих других. Французские зрители его очень ценят, их восхищает манера переосмысления некоторых известных уже постановок, созданных ранее метрами классического балета Л.И.Ивановым, М.И. Петипа и более поздними хореографами. Создание совершенно новых балетов («Nocturnes» «Le Sang des étoiles», «Gnossiennes», «Cendrillon» и др), насыщенных оригинальными балетмейстерскими задумками - изюминками удивляет не только французских балетоманов. Признание Тьерри Маландена в качестве сильного постановщика выразилось

в назначении его на должность директора Национального центра хореографии – Балета Биаррица.

Посмотрим на сцену, когда появляется мачеха с двумя дочерьми на королевском балу. Хореограф специально отдает партии мачехи и двух ее дочерей исполнителям - мужчинам. В русских постановках такое случается; артисты одевают платья, парики, лишь телосложение выдает в них принадлежность к другому полу, эта особенность со сцены очень становится заметной, особенно, когда на сцене с ними находится хрупкая девушка - балерина. В балете Маландена особенность тел мужчин в женских ролях выходит на первый план, хореографу нужен максимальный контраст между Золушкой и ее сводными сестрами и мачехой. Видим больше различия в технике и манере исполнения женских партий, исполняемых мужчинами в постановке французского хореографа, по сравнению с русской постановкой, например А.Ратманского. Бросаются особые отличительные черты: нарочитое использование грубых жестов, особые быстрые движения (прикрытие лица при смущении, разведение рук при удивлении, прыжки от радости в исполнении мужчин, кажущиеся слащавыми и неискренними). Применяются для усиления образности открытые костюмы - платья в блестках и перьях, отсутствия каких либо волос на голове. *Танцевальный шаг* - быстрые перемены ног без точных позиций с различными комбинациями *pas glissade, pas assemblé, pas chassé*, выражающий особенности ярких характеров персонажей.

Язык Тьерри Маландена - сочетание классических па с новыми движениями из танцев направления модерн. "Я беру балеты минувших эпох, и, можно сказать, играю в них, отталкиваясь от музыки и особенностей моих танцовщиков, стремясь привнести что-то свое, чтобы не позволить

классическому танцу устареть"⁴ - говорит знаменитый француз, заслуги которого были отмечены почетным Орденом искусств и литературы.

II 2. Разбор российских хореографических постановок

Анализ работы Константина Кейхеля «Alter ego».⁵ Музыка Людвига Ван Бетховена.

Название работы задает тему работы хореографа. Видим танец нескольких лиц, составляющих единое целое, воплощенное в одном человеке. Получается метафорический образ: своими движениями герои противостоят друг другу. Танец несет определенную идею: здесь движения задает один, их повторяет другой танцовщик, некоторую часть исполняют они все вместе, есть так называемые «сольные куски». Получается монолог одного человека или диалог с самим собой. Для разбора взят отрывок из середины номера, когда появляются некие две личности, являющиеся «составными частями» главного героя, его антиподами и одновременно двойниками. Взята кульминация танца, где раскрывается ключевая идея постановщика.

Интересно, что хореограф использует для танца трех исполнителей. Понимание символик числа в разных культурах несет особый смысл, и хореографы стран мира используют в своих целях его даже на начальном этапе постановочной работы. Важно, сколько человек своим танцем будут доносить зрителю идею хореографа, так исполнители становятся носителями информации, и от того, сколько таких танцующих будет на сцене во время всего действия, создастся «особая» атмосфера. Раньше в «современных» танцах русской культуры символика числа, наличие определенной буафории

⁴ <https://www.buro247.ru/culture/theatre/balet-magifique-za-kulisami-u-terri-malandena.html>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Xym3GnFYi3U> (минута 2.32-3.30)

на сцене были обязательны. Популярны постановки contemporary⁶, в которых необходимо наличие валенок / метлы, обязательны синхронные движения, именно в русской зарождающейся современной культуре стало популярным распускать волосы во время танца – то, к чему привыкли, и то, что совсем не свойственно было нашей культуре, переходило на сцену.⁷

Так символика чисел очень важна в любом направлении русского искусства, в хореографии в частности. Упомянутый нами прежде Константин Кейхель трех исполнителей выводит на сцену также не случайно. Это, может быть, и метафора настоящего, прошедшего и будущего. Метафорический образ реализуется словами танца. Человек настоящего сожалеет о *Я* прошлом, верит в лучшее, что может с *Я* случиться в будущем. На материале танца увидим, как танцовщики, воплощая тот или иной период жизни человека (т.е. *Я*) передают нам эмоции, которые были связаны с определенным временем его существования. В одном случае персонаж пассивен. Он замирает в какой-нибудь позе *нижнего плана сцены*. Не контактирует с двумя другими танцующими, не смотрит на них. Появляется ощущение, что он обдумывает, сопоставляет свои ранее сделанные поступки с теми, которые нужно совершить. С другой стороны, сделав выбор, он хватается крепко руку партнера и немного переводит на него тяжесть своего тела. Герой полагается на будущее *Я* вводит его в личную зону комфорта.⁸ Оставшийся, третий персонаж как воплощение прошлого, не дает возможности забыть о себе и буквально перехватывает героя, приподнимает в свою сторону, отчего тот делает резкий перекидной и следует обычным шагом за *Я* прошлым. Так видим диалог трех отрезков времени, легко можно вычленить каждую реплику. В танцевальном монологе главного персонажа читаем бунт против своих переживаний. Он устает слушать доводы своих двойников, касательно того, какому пути следует двигаться. Вырывается от них, вытягиваясь

⁶ Современный сценический танец В России возникает в 80-х годах-

⁷ Из лекции балетного критика и журналиста Л.Гучмасовой «Современная хореография в России».

⁸ Н. Равенский «Как читать человека».

постепенно из положения *на одно колено* во весь рост и смахивая с себя все ненужное, что все время напоминает прошлое и чем привлекает будущее, он в резких *tours chaînés-déboulés* делает *tombe en tournant*. Заканчивает монолог статичной позой, ставя точку в своих рассуждениях о принятом им решении. Решение же следующее: теперь он сам руководит и прошлым и будущим. Знает, что оба *Я*, это есть он сам, поэтому и задает последующие движения, а двум его alter ego приходится повторять за ним движения и позы, а после и исчезнуть, так как они все слились в нечто единое - *Я* настоящее. (Они стремительно убегают в *б точку зала*).

Основной танцевальный прием – повтор. Так как особенность нашего русского зрения состоит в том, что мы читаем текст слева направо, то легче воспринимается движение слева направо, так на эмоциональном уровне воспринимаются движения более резкими и быстрыми, чем это есть на самом деле. Увидим, как Кейхель начинает вводить хореографическое предложение именно с того танцовщика, который находится слева. Движения в виде некой волны исполняются за очень короткий промежуток времени. С уверенностью можно сказать, что балетмейстер использует прием *быстрой секвенции*, которая также как и музыкальный материал работает для выстраивания *хореографем* в заданном порядке для прочтения текста. Служащая и *танцевальной фразой* для выделения реплик *Я* настоящего, *Я* прошлого и *Я* будущего. Например постепенное скручивание в *contraction* по *второй свободной позиции ног*, боковой прогиб по очереди с вытянутой рукой сначала и уходящей через верх и загибающейся в локте под конец у головы рядом с другой рукой, которая в начале танцевальной фразы уже там находилась. Складывается *проходящее движение* изображающее страдание, муки персонажа.

Человек, с которого и начинается постановка (реальный герой, другие два исполнители воплощают его «вторые Я») сталкивает две свои половинки, взяв их за руки и резко повернув друг к другу, прячется за спиной у одной из

них, падает и медленно встает через положение *release*. Такая поза не только в театре, но и в обычной жизни показывает обессиленного человека, переполненного горькими мыслями, запутанного в жизни, он хочет от них прятаться, сжаться в комок, согнуться, чтобы никто не заметил или не тронул его душу. Опускается на колени, когда двое других делают движения вверх, переплетаясь одновременно с ним руками. Это, во-первых, требует резкое движение на секунду-две, во-вторых, создает резкий контраст. Зацепившись друг с другом, опираясь на спину или плечо, танцовщики образуют некую геометрическую фигуру, появляется статика. Ломанные линии из тел и рук, резко построенные артистами, предполагают создание некой незавершенности и неожиданности, в то же время, так хореографический текст Кейхеля представляют собой по большей части короткие предложения, заканчивающиеся многоточием.

Анализ сцены «Поезд» из балета Бориса Эйфмана «Анна Каренина».

Обращение к литературным источникам русских постановщиков естественно. Для хореографа любой литературный текст – набор идей и образов для воплощения их на сцене. Даже небольшое описание героя в книге может рождать в воображении постановщика бесчисленное множество способов передачи эмоции / черт характера этого персонажа при помощи танца. Зная только возраст персонажа, хореограф уже может продумать *танцевальный шаг*, который будет сопровождать всю танцевальную композицию в спектакле. А когда в произведении описан характер героя, трансформация его, преобразование внутреннего мира под конец произведения, богатая композиция литературного источника представляется огромнейшей палитрой, из которой на сцену можно перенести большое количество образов и метафор, которые разными хореографами в разное

время по-особому понимаются. Отсюда появляются варианты различных постановок, каждая из которых самоценна и оригинальна.

Бориса Эйфмана называют хореографом драмы. С помощью пластических элементов ему удастся передать любые переживания человека. Настолько тонко хореограф знает психологию, что ему не нужны большие сцены пантомимы, чтобы двигать сюжет, сделать его более *доступным*, понятным зрителю. Эйфману удастся совершенно небольшими изменениями в позе танцовщика, полностью вывернуть эмоции человека, зритель точно поймет, что происходит в душе героя. В финальной сцене из балета «Анна Каренина» видим, как двадцать четыре артиста одновременно изображают и рельса и шпалы и даже отдельные детали поезда, а также имитируют с помощью хлопков звук едущего состава. Хлопки не исполняются нарочито, они встроены в танцевальный текст и являются здесь *хореографемами* не лишними для создания образа поезда. Живой звук соединяется с записью звуков поезда - развитие танцевальных рисунков и самой хореографической лексики в сторону усложнения развивается постепенно. Самой музыки, в прямом смысле слова, здесь нет, хореограф «играет» на контрастах. Когда мы следим за душевными переживаниями Карениной, танцующей под музыку Чайковского и волнующей нас - зрителей каждым пропетым движением, ее роль будет казаться одномерной, если хореограф будет использовать инструментальное сопровождение на все картины своей постановки. Включения же многозначительных пауз или музыкальную запись «обыденных» звуков вернет нас из мира персонажа на момент здесь и сейчас. Такой прием используется часто в танцевальном искусстве у русских. А использование заведомо не танцевальной музыки (звуки природы, механизмов и др.) идет еще со времен М. Фокина. Эта же традиция перешла и в балет Америки, когда Дягилев ездил с русской труппой на гастроли и, привлекая внимание к русскому балету, интересовывал иностранных

деятели искусства выбором музыкального материала и манерой исполнения танцевальных движений на него.

Ногами исполняются приставные шаги в четко заданных ракурсах *en face* в 1, 2, 5, 8 точку зала. Тем самым уже ограничение в ракурсах идет у артистов. Появляется «каркас» поезда. Ведь этот транспорт четко идет по рельсам, он не сможет резко менять направление движения как велосипед, машина. Ракурсы танцующих в «Анне Карениной» поэтому будут основой дифференциации танцевальных элементов внутри системы данного отрывка балета. Т.е. ракурс задает динамику сцены, расположение тех или иных движений в последовательности. Ведь если будет просто нагромождение танцевальных элементов, обозначающий движение поезда, то образ движущегося состава не сложится. Хореограф меняет рисунки (*процес*, *колонна*) и ракурсы, и все встает на свои места, зритель видит этот поезд.

Вначале нам представлены шаги с *киком*, а потом обычные шаги со сменой ракурса. Потом артисты шагают вперед, делают *процес* со сменой ракурса. Есть четко очерченные положения рук. Движения идут не по основным позициям, которые используются в балете или модерне. Можно сказать, что это *свободное движение* рук по позициям, заданным хореографом с жесткой фиксацией "в точку". Хореограф знает, как организовать кордебалет, чтобы в последней сцене, когда Анна кидается под поезд, максимально эмоционально воздействовать на зрителя. Особое настроение безысходности и чувство напряженности вызывается наличием в *хореографическом тексте* таких *рисунков как: наплыв и дозато*, а также заметное «задействование» в танце статического положения головы и тела артистов, направленное на воплощения образа тяжелого механического устройства. Задействован только один *уровень высоты - третий*, при котором весь танцевальный эпизод танцовщики находятся в положении стоя в полный рост.

II 3. Разбор американских хореографических постановок

Американская школа танца настолько же уникальна, насколько и традиционна с точки зрения выбора тем для постановки танца, выражения эмоций с помощью пластики. Язык хореографии понятен абсолютно любому зрителю и в то же время запутывает окончательно. Случайно вспыхнувшая идея «о чем» тот или иной танец так быстро появляется в уме, как и бесследно исчезает. Это связано с любовью к смешению стилей, направлений в танцевальной культуре американцев, нагромождением танцевальных картинок - образов, от которых зритель оказывается в ситуации шока. Именно в США впервые появляется Бродвейская театральная система, одними из характеристик которой являлись: отсутствие в спектаклях серьезного сюжета, ориентация на создание шоу. Танец как отдельное направление в искусстве, музыкальный спектакль - ревю или мюзикл связаны были с индустрией развлечения. А так как эта система до сих пор распространена в культуре Америки, то мы можем отметить, как прослеживается взаимосвязь почти всех театральных работ современного театра с предыдущими постановками на чисто внешнем уровне. Шок и противоречивые чувства появляются у зрителей во время просмотра этих спектаклей. Никто в такой же степени не одержим жадной достижения успеха, как американцы, часто идут на риск, и весь мир с изумлением смотрит на то, что они делают.⁹ Смешивают балет и хип-хоп. Танцуют классический танец под реп-музыку, а современные стили под оперную музыку. То, что американская культура не боится экспериментов, в этом нет сомнения. Вспомним работы Дж. Баланчина, у которого первое что бросается в глаза в его работах - быстрые исполнения комбинаций, резкие вращения с сильнейшими форсами¹⁰, использование проходящих¹¹ движений в качестве

⁹ Р.Льюис «Столкновение культур».

¹⁰ Замах/толчок/внутренняя сила мышц, включающаяся для исполнения начала вращения своего тела на оси.

основных. Или вспомним труппу Bad Boys of Ballet, танцевальные миниатюры которые шокируют своими виртуозными исполнителями - универсалами, исполняющий любое направление танца на профессиональнейшем уровне владения техникой.

Обратимся подробнее к некоторым известнейшим работам хореографов - американцев.

Анализ вступительной части хореографической работы Шен Вей «Сложения». (Shen Wei „ Folding ”).

Концепция, хореография, костюмы и декорации, грим выполнены Шен Веем. Он как танцор, режиссер, хореограф, художник и дизайнер продумал тщательно свою идею, о том что свет и костюмы создают особый эффект, благодаря которому рождается хореография. Если в классическом балете костюмы - «одежда для образов», то здесь они являются не просто частью танца, а сами его создают, то есть являются будто акцентом или характерной речевой чертой идеи балетмейстера. Каждый жест, как говорят балетные люди «допеваётся» при помощи костюма. Поэтому, когда говорим об этой работе, мы уделяем внимание как описаниям движений, так и костюму танцующих.

Шен Вей - американский хореограф китайского происхождения. Этот хореограф считается самым главным человеком, который на языке современного танца может рассказать о волнующих общество проблемах. Его творчество обсуждают на уровне мировых проблем. Работы танцевального искусства вызывают полярные оценки в разных странах, у разных аудиторий. Его пластические композиции показывались в более чем 30 странах мира на 5 континентах!¹²

¹¹ Проходящее движение - движение исполняемое слитно с предшествующим и последующим танцевальным элементом без паузы т.е. «мимоходом». Иногда используется в качестве «помощника» для перехода в более сложную позу.

¹² А. Варгафтик

Музыка: Последняя песнь спящей Девы для колоколов и струнного квартета Джона Тавенера, буддийские песнопения тибетских монахов. (Last Song of the Sleeping Virgin for bells and String Quartet by John Tavener and Tibetan Buddhist Chant).

Сложенные руки чуть ниже живота, и повернутые тыльной стороной наружу создают ощущение некоторой напряженности и сосредоточенности. Держать так руки человек может, когда находится в состоянии растерянности, неопределенности. *Танцевальный шаг* - мелкая перебежка без задействования корпуса, создает ощущение текучести тела человека по сцене. Шаги настолько мелкие, что колебания тела нет, а естественные движения головы при изменении направления движения в пространстве полностью отсутствуют. Это основное движение на протяжении всей композиции. Принципиальные мелкие движения, напоминающие отдаленно уверенную походку, торопливую, напоминают идеальных, с точки зрения американцев, образ служащего. Быть покорным, подчиняться начальству безоговорочно, но знать себе цену. Быть максимально юрким, практичным, тогда ты успеешь больше чем все остальные, станешь первым, станешь Сиреной... (воплощение начальника, главы в балете Шен Вея). Из всех анализируемых работ, именно в этой движения артистов передают не эмоции, а образуют время и пространство. Танцовщики создают образ тишины / молчания благодаря не только медленному темпу исполнения движения, но и изображению скованности тела. Такой эффект создают бесконечные *contraction* и *release*, распространенные в стиле танца модерн. Визуально тело то расширяется, то становится узким, маленьким, что в свою очередь создает впечатление, будто меняется объем изображаемого (т.е. тела) как при погружении его в воду. Артисты и изображают неких подводных существ; как свойственно подводным животным, эмоций нет. Считается, что «чувственный центр» в теле человека находится на уровне солнечного сплетения, так именно с него начинается костюм, закрывающий полностью

нижнюю часть тела, это сознательно сделано хореографом. Несвобода и ограниченность этим подчеркивается. Реагирует *кордебалет* одинаковыми, немного более резкими движениями, чем в большинство времени в балете, только в то время, когда на сцене появляется морская Сирена. Язык жестов в хореографии Шен Вея достаточно прост. Выгибаниями корпуса и сгибаниями рук водные существа напоминают растения, подчиненные силе подводного течения, причем их движения различны: если один танцовщик начинает выгибать туловище, другой это сделает после нескольких тактов, одновременности нет. Находясь же рядом с Сиреной, они действуют органично, создается «общий» танец кордебалета. Кордебалет в любом танцевальном спектакле несет определенную, чаще всего бóльшую смысловую нагрузку, чем солисты. Может выражать чувства основного исполнителя - солиста (в данном случае эта функция отпадает). Здесь же танцевальная картина, созданная артистами, просто реагирует на внешние изменения. Например, появившаяся группа рыб - одиночек, устремляется к главной Сирене при ее появлении, движутся к группе рыб мужского пола, как те возникают на сцене. С гибелью Сирены, прощаются с ней, никак не реагируя эмоционально, действуют согласно событиям отвлеченно, не осмысленно, будто заданной природой установкой. Нечто похожее встречается в американской культуре. Например, когда человек делает то, что положено, заведено традицией или правилом, но чувственно не переживают это событие.¹³ Интересно, что поклоны подводных существ по направлению к вышестоящему лицу, подобны поясному поклону в православной традиции. Даже в такой странной и непонятной для русской культуры постановке, найдем нечто свойственное нам и близкое. Обозначают эти поклоны уважение и почтение адресату. В сцене прощания с Сиреной видим, как в мягких колебания тела и волнообразных движениях рук, показывается умирание героини. Причем кульминацией является следующая

¹³ <http://www.politonline.ru/comments/22880181.html>
<http://www.ansar.ru/analytics/islamofobsnij-rasizm-amerikanskih-voennyh>

танцевальная фраза: стремительное движение вверх одной рукой с ее плавным опусканием вниз – это понимается зрителем как трагический момент. Передается трагическое настроение с помощью этого жеста, как в современных постановках, так и в классических балетах разных хореографов. Вспомним аналогичный жест финального отрывка из хореографической постановки Фокина «Умиравший лебедь» или в финальной сцене - смерть принца Зигфрида в «Лебедином озере».¹⁴ В конце современной постановки «Убитый», исполняемой Д. Вишневой¹⁵ - хореография Марко Гекё.

Разбор танцевальной постановки американского хореографа Твайлы Тарп «The Catherine Wheel».

Известно, что еще в прошлые века многие авторы при написании того или иного произведения использовали приемы, сюжеты из Священного писания. В русской литературе разных веков прослеживаем библейские мотивы. В иностранной литературе много реминисценций из Библии, их использование настолько широко употребляется, что представить себе объемы информации в той или иной форме завуалированной, но все же изображенный элемент из Библии, вообразить не представляется возможным. А сколько шедевров изобразительного искусства заимствуется из этого же источника!

В танцевальных постановках любого народа можно найти аллюзии из Библии, (или другого письменного источника религиозного содержания), так у постановщиков современного балета Америки заметим интерес к библейским сюжетам, а также все более и более распространенный прием соединения танца и рок-музыки. Американская культура тяготеет к всевозможным новшествам, американцы любят ломать стереотипы,

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=C5nrpetuvC4&nohtml5=False>

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=8tgjP0ln1OA&nohtml5=False>

соединять несоединимое, правило «делать все, что не запрещено» ярко их характеризует.¹⁶ Так и высокое искусство балета соединяется с данс-модерном, чечеткой и всеми другими направлениями современной хореографической мысли. Участники многих танцевальных студий США умеют лавировать между стилями так, что соединение классики и современной манеры становится игрой, свободой, выражением внутренней энергии. Это танец, который позволяет танцорам выразить влияние многообразной культуры и передать энергию радости движения зрителям. Раста Томас, создав свою уникальную балетную рок-группу «Rock the Ballet 2», сделал танец более доступным, соединив классический и современный балет, два разных мира, используя для этого популярную легко узнаваемую музыку групп Queen, U2, под песни Фрэнка Синатры, Джеймса Брауна, Майкла Джексона, Ленни Кравица, под джаз и классику, хип-хоп и степ. Для исследования удалось найти современный балет, специально поставленный под рок-музыку к тому же с аллюзиями из Библии. Для удобства и наглядности анализа был взят исполнитель, который сочинил свои песни специально для балета - Дэвид Берн.

С развитием капиталистических отношений складываются светские музыкальные формы. Это XVII-XVIII век. В это время и появляются оперные представления, концерты. Формируются и новые жанры искусства: романс, балет, увертюра, инструментальный концерт.

Не все зрительные ассоциации, которые мы можем увидеть на сцене, отличаются определенностью, вернее сказать они могут быть четки и наглядны для каждого зрителя по-своему. То же самое можно отнести и к музыке, точнее к вокальной музыке - к самому тексту, «исполняемому» под эту музыку.

¹⁶ Р.Льюис «Столкновение культур».

Благодаря обращению к такому выразительному виду искусства, как хореография, будет немного проще разобраться с «музыкальным материалом» в моей работе.

С помощью метода соединения нескольких видов искусства, можно обобщить темы, идеи. Один материал (видео хореографической постановки Твайлы Тарп) - Twyla Tharp, будет дополнять другой (песни Дэвида Берна) - David Byrne - исполнителя и автора песен для балета из американской рок-группы «Talking Heads».

«The Catherine Wheel» имеет несколько значений:

- Орудие мучительной казни Святой Екатерины Александрийской;
- Так называется одно из произведений Патриции Вентворт;
- Тип круглого окна;
- Разновидность фейверка;
- Название британской рок группы;
- разновидность вышивки / плетения.

Главным образом нас будет интересовать первой значение.

Необходимо отметить, что балет в этой постановке в жанре «ситком». Часто ситкомы базируются на контрастах. В драматических сериалах и «мыльных операх» под этим термином подразумевается то, что главному герою противостоит злодей. В ситкоме это понятие расширено и не имеет чётких границ. Контраст в ситкоме — не столько общее направление, «хороший-плохой», сколько подчёркивание особенностей.¹⁷

Так характер каждого героя в балете ярко выражен. Четко можно сказать: какой положительный, а какой отрицательный персонаж. Это связано с тем, что в американской культуре в разных сферах можно увидеть использование

¹⁷ <http://ru.wikipedia.org/wiki/>

клише, сарказм и иронию, считается, что американцы очень наивны, зачастую мыслят вслух¹⁸ – воплощение этой поведенческой манеры увидим и в *танцевальной лексике балета*. Действия персонажей банальны и финал, как любого американского кинофильма, так и балета примерно предсказуем. Танцы, идущие один за другим, не связаны между собой. То, что произошло ранее, почти никак не отмечается в следующей танцевальной композиции. Персонажи графически очень четко выражены, почти как в мультфильме – показана девочка – находим у нее хвостики, мама – домашний халат в цветочек. На протяжении всего балета никаких изменений в костюмах действующих героев не заметим. Особенно яркой чертой ситкома здесь является чрезмерная эмоциональность. Лицо максимально точно передаст то, что хочет донести до зрителя танцовщик. Много мелких движений заметим. Артисты все время копошатся, увидим нервозность в исполнении движений не танцевального характера. Не будет такого момента, когда артист будет стоять в расслабленной позе со спокойным выражением лица. Ситком означает «situation comedy»¹⁹, одной из характерных черт которого является закадровый смех. В балете его нет, но порой музыка частично его компенсирует. В пантомимной сцене с молодыми людьми в самом начале исполнения песни «Eggs in a briar patch», уловим высокий звук, похожий на скрип двери. Также несколько раз услышим в начале балета подобие человеческого смеха. Смех служанки. Он высокий с нотами истерики. Встречается по ходу постановки и «рваные» звуки гитары, струны которой будто выдергивают. Здесь много есть моментов в балете, где можно было бы посмеяться, в настоящее время комическими они будут не для каждого, развеселить современного зрителя сейчас намного сложнее. Во время выхода балета на экраны это могло показаться американским зрителям смешным. Такие банальные движения, как указательный палец при указании на «Внимание!», закрывание рта при обнаружении чего – то страшного и

¹⁸ Р. Льюис «Столкновение культур».

¹⁹ Комедийная/смешная ситуация.

непонятного, прыгание на месте, когда выпрашиваешь у человека что - то и многие другие часто встречаются в комедиях. Эти жесты очень жизненны. Семантический язык балета, отражающий мыслительные, психологические установки данной нации понятен любому зрителю. Каждая *хореографема* обусловлена сюжетом постановки, вычленив танцевальные фразы из текста хореографии просто, так как танцевальная лексика не замысловата, технически не усложнена. Рисунки танца просты их практически нет, так как действие происходит будто в ограниченном пространстве.

В балете героем, олицетворяющем собой святую Екатерину будет девушка по имени Sarah (Сара). Ее антиподом будет ансамбль. Главным героем здесь также будет семья. Это типичная американская семья: мама, папа, дети, домашний питомец, служанка - афроамериканка, как это раньше бывало.²⁰

Название балета обозначает устройство для пытки людей. На колесе умерла святая Катерина Александрийская, с тех пор это оружие для пытки называется ее именем. Этим страшным оружием в балете будет являться ананас. Он здесь как аллегория всего непонятного, страшного в сюжете. Его появление на сцене - лейтмотив всего балета. В поперечном сечении этот фрукт напоминает орудие пытки. Неровная кожа - небольшие шипы обозначают острую поверхность оружия. Тень ананаса, которая возникнет в другой сцене балета, похожа на гранату. Интересно, что в американском сленге в армии гранату называли словом «pineapple» (т.е. ананас).

Можно связать образы запретного плода в звучащей песне и в балете. Интересно, как совпали сами названия «apple» (яблоко) (во многих источниках считается, что именно это плод вкусили Адам с Евой, из-за чего были изгнаны из Рая) и «pineapple»(ананас). Танцовщики изображают

²⁰ <http://ru.wikipedia.org/wiki>
<http://bibliofond.ru/view.aspx?id=525128>

небольшую борьбу за этот плод, хотят его вкусить. Примечательно, что черты людей ясно определить мы не сможем. Они как черные фигуры, толпа. (Это грешники / язычники). Свет на сцене падает только на занавес, который примерно на третьем плане находится, заметим, он голубого цвета. (Чистое и светлое небо, как в Раю). Ананас в виде пучка света, перемещается по сцене в руках человека, освещая лица, мимо которых его проносят. "Частица света", из мира духовного превращается в материальную вещь - фрукт.

Символично и то, что песня "His wife refused" открывает балет, задавая его тему. Человеческая жизнь, повседневность. Герои балета - дети Адама и Евы. Нельзя сказать, что они противостоят жизненным трудностям. Они им поддаются, не справляются с ними. Они все время в движении. В самом начале танцующих людей потому не просматриваем (как отдельных артистов), потому что они создают только образ движения, движения массы. Темные внешне и внутренне по своей сути, они набрасываются на свет, как мухи на мед. Под конец песни движения не подчинены ритму. Это хаос. По ходу того, как смотрим балет дальше, обращаем внимание на интересный счет, под который танцуют артисты. Они исполняют движения не на сильные доли, а на слабые, такой прием называется «синкопированное исполнение». Этим хореограф создает эффект беспорядка, наслаивание одного танцевального слова - жеста на другое. Танцевальная лексика грязной получается, не гармоничной в исполнении, между тем, использование ее является эстетически оправданным приемом и актуальным для передачи идеи хореографа. Такое явление можно назвать «хореографическим окказиональным образованием». Одно движение не вытекает плавно и гармонично, как, например, в классическом танце, здесь они резкие, быстрые. Танцовщик делает вращение в одну сторону, резко останавливается и продолжает танцевать уже в другом направлении, и меняет ракурс в том числе.

В танцевальном отрывке, в котором исполняется песня "Eggs in a briar patch" усиливают неискренность выражения чувств танцовщиков. Молодой человек, ухаживающий за девушкой, кажется несерьезным. И не приятно на них смотреть. Разыгрывается небольшая сцена семейной жизни. Артисты здесь играют мимикой и жестами. Сказать, что имел в виду хореограф, представляется очень сложным.

Заметим, что голос певца мы слышим «записанным» - звук воспроизводится не вместе с музыкой, а отдельно. Можно подумать, что звук воспроизводится из диктофона или другого записывающего устройства, так как он не точный: слышим помехи, какие-то шуршания или что-то вроде этого. Такой эффект создан с определенной целью. Во - первых, ситуация, разыгрываемая артистами под такой звук, кажется не единичной, то есть, если запись можно несколько раз проиграть, то и жизненную ситуацию (неуверенное ухаживание / флирт) можно несколько раз «прожить». Во-вторых, может возникнуть ощущение, что если звук не живой, то и общение людей бессмысленное, бесчувственное. Отношения между ними - одна сплошная фальшь. Музыка без четкого ритма, песня, которая вовсе не поется, движения артистов абсолютно грубые, нелепые и наигранные, неживой звук - все это целиком создает в нашем сознании картину полного хаоса, бессмыслицы. Само название песни "Eggs in a briar patch" («Яйца в кусте шиповника»), а соответственно и танцевального эпизода не согласовано с происходящим на сцене.

Egg - рождение, жизнь. Люди как «eggs». Они кинуты в суровую, тяжелую жизнь, оставленные Богом. Они - как «пасхальные яйца», спрятанные в кустах. Так как в первой песне мы указали на то, что песнях и в балете просматриваются библейские аллюзии, то можем развить тему, сказав, что название музыкальных композиций имеют символический смысл. Из самого названия вытекает отношение к людям – героям балета «The Catherine

Wheel»). Они грешники, как муравьи копошатся в своих делах, их умы занимают приземленные мысли. Только иногда они рвутся к свету.

В следующей сцене исполняется песня «Яд» - здесь название песни определяет тему, характеризует ее в действиях артистов на сцене. Яд для жизни каких - либо существ не несет опасности, а для других смертельно – опасен. Функциональные особенности материального вещества переходят на действия персонажей, их взаимоотношения. На сцене идет борьба, драка между женой и мужем. Один унижает другого своими выходками. Женщина физически показана очень сильной. Ее сила гиперболизирована. Она может далеко швырнуть своего мужа, схватив за руку. Единственная *поддержка* показана в этом отрывке балета, причем женщина оказывается в роли мужчины: ловит партнера, вращает его. Такой элемент встретили и в работе французского хореографа. Показывать действия женщин с непривычной для их физического состояния стороны является традицией комедийных балетов и многих европейских современных балетов. Как часто бывает в американских фильмах, женщина закрывает рот рукой, ужаснувшись от действий, которая она совершает не характерных для нее. Здесь тоже такое находим. Это еще одна яркая *хореографема*, относящаяся к жанру ситком, который мы уже определили. Мужчина же без припадков совести трясет женщину как куклы, бьет по лицу и наносит удары ногами. Они оба друг для друга родные, а ведут себя как «яд». Слово яд у нас вызывает ассоциацию – это оружие против всего живого. А по моральным человеческим представлениям живое чаще всего не будет иметь отрицательные характеристики; это, скорее всего что-то доброе, мирное. Получается, что один убивает другого по каким-то непонятных нам зрителям причинам. Таким «жестоким набором» танцевальной лексики подчеркивается хаос, бессмысленность происходящего. Атмосфера схожая с некоторыми причудливыми настроениями, возникающими при чтении работ американского драматурга Теннесси Уильямса.

В балете женщина сильнее мужчины, также как и сильнее оказывается святая Екатерина перед философами, льстивым и жестоким царем Максимином, перед коварным вельможей Хурсаденом. Из жития помним, что великомученица была посажена в темницу. На сцене, во время которой происходит столкновение жены с мужем, замечаем, что с помощью затемненного заднего плана, пространство кажется ограниченным, также на сцене находятся декорации - металлические прутья - прямо как в тюрьме. Женщина защищается от жестокого мужчины, как Екатерина (своеобразным способом конечно, не свойственным святой). Клетка также может означать ограниченный мирок, в котором люди питают друг к другу ненависть и готовы убить.

Теперь обратимся к танцевальному эпизоду, когда звучит песня «My big hands» («Мои большие руки»).

Название «My big hands» - средство, с помощью которого была нарушена заповедь Бога. Ева сорвала плод руками.

Замечаем, что под конец песни у исполнителя голос еще больше хрипит. Старый, грубый голос. Взаимосвязаны и название и техника исполнения песни, ее текст, и сам хореографический текст.

Исполнители балета на сцене показаны в массе. Темные фигуры - тени на заднике сцены перемещаются в разных направлениях. Освещение в этом моменте играет большую роль. Освещая артистов не рампой, а светом боковыми прожекторами или, находящимися за задником, балетмейстер добивается такого необычного эффекта, когда фигура наслаивается одна на другую. Тела людей разного размера к тому же получают. По элементам танца оцениваем данный отрывок балета «The Catherine Wheel» как ситуацию борьбы между людьми. Каждое тело взаимодействует с другим. Иногда танцоры соединяются в небольшие группки и так перемещаются по сцене - олицетворение темной массы во всех значениях. Люди не знают, что

творяют. Личностей среди них нет. Это сплошной мрак. Очень ярко здесь хореографом выделен персонаж «maid». Прислуга - это такой человек, который втянут во все семейные дела и проблемы семьи, на которую он работает. Случайно, не желая этого, он вмешивается в коммуникацию лиц, которые и сами его не собираются вмешивать. Прислуга знает все, что происходит в доме. Так, показана героиня, охваченная ужасом от событий, участником и свидетелем которых она стала. Танцовщица, прекрасно владея мимической игрой, показывает боль, ненависть. Ее чувства проявляются, когда никого из «домашних» нет поблизости. Так хореограф, показывает ее не на фоне танцующих людей-теней, а в отдельной части сцены, исполняющей соло. Результаты событий, происходящих в семье, где царит разврат, ненависть по отношению друг другу, взаимонепонимание, доводят ее до безумия. Быстрые вращения *Tours chaînés-déboulés*, резкие перегибы корпуса, олицетворяют ее внутренние переживания. Но настает момент, когда она понимает, что надо успокоиться и дальше идти работать по дому, перестать биться в истерике - резко останавливается и со спокойным видом уходит свободным шагом со сцены.

На сцене во время песни «Big business» (Большое/великое дело/бизнес) впервые появляются все действующие персонажи. Порой танцовщицы ритмично и вместе выполняют движения, потом сбиваются и каждый исполняет свою хореографию, отличающуюся от других. Здесь увидим, таким образом, особый способ создания *танцевального текста* - комбинирование, при котором набор движений - *хореографических фраз*, последовательно и логически развивающихся во время балета и собирающиеся в единый длинный *хореографический текст* - диалог между персонажами с сохранением присущим каждому артисту образных черт. Около двух минут длится дуэт, который исполняет Дженни и Том. Впервые в балете мы видим теплые отношения между супругами. Том еле-еле

дотрагивается до своей жены. Боится причинить ей неудобство, ранить ее. Он поднимает Дженни, когда та падает...

В этом же отрывке появляется главная героиня Сара. Если до этого не было сцен, где Сара появлялась бы вместе с «семьей», то сейчас все герои связаны друг с другом. На сцене они будут находиться на разных местах, не взаимодействуя друг с другом. В одной части сцены будут двигаться артисты, изображающие родителей, детей, питомца, служанку, рядом танцевать Сара не будет, но в тоже время все они танцуют под единую музыкальную композицию «Big Business» в одних и тех же декорациях - металлические длинные прутья, затемненный фон. Сара - олицетворение Saint Catherine. Только она может помочь им. Так в Житии Святой Екатерины вспоминаем момент, когда люди, относящиеся к разным социальным группам (как и отдельно взятые члены семьи), просят святую научить их истине, познать Бога. В конце хореографической композиции, которая совпадает с окончанием песни «Big Business», возникают на синем фоне фигуры, образующие нечто наподобие горы, по которой взбирается Дженни. Она берет тень шарообразной формы, через несколько секунд уже появляется перед зрителями, в руках у нее большой мешок мусора. Здесь и сломанные пластиковые корзины, обломки непонятной формы самых разных предметов. Материальная вещь здесь воплощается в образ греха, жизненных проблем и всего плохого, что существует на Земле. Сара берет его в свои руки. И потом мы увидим ее не на сцене - формально ограниченном пространстве, а на фоне пейзажа, большую часть которого занимает небо.

Хореографический текст по сравнению с предыдущими отрывками совершенно другой в последних двух песнях. Определенный четкий стиль исполнения движений - классическая хореография с элементами модерна и джаза. До самого конца композиции будут возникать в кадре световые вспышки. Золотой, желтый цвета здесь будут главными. Танцевальная постановка под песни «That A Day That Was» («Что за день это был») и «Big

blue Plymouth» называется «The Golden section» («Золотая секция»). У артистов золотая одежда, на заднем фоне занавес золотой. Твайла Тарп называет этот танцевальную часть балета «взрывом энергии», что характеризует исполнение.²¹

Движения резкие, но четкие, много *поддержек* – с целью показать взаимодействие между людьми – вот главная тут задача хореографа.

Песня «Big Blue Plymouth» оптимистичная из всех представленных в балете «The Catherine Wheel». Быстрый ритм.

Подумаем о семантике названия. «Plymouth» - название культовой в Америке марки машины. Машина для ее владельца - целый мир, ей можно управлять, как только захочешь. От того как хозяин машины будет за ней следить, зависит и внешний вид и главная ее функция. Движение. Big Blue Plymouth - просторное место (Big) с чистым синим небом над головой (Blue) - это дом. Место, которое человек очень любит, где приятно находиться. Это Мир, который он создает сам, за состояние которого несет ответственность.

В позах танцовщиков, когда исполняется песня «Big Blue Plymouth» прослеживаются часто движения, «направленные вверх». При вращениях поднимаются руки, много прыжков. Когда мы молимся или сетуем на что-то, то поднимаем руки наверх. Этими движениями, даем понять, что они обращены к Богу. Так и Святая (Sarah) стремиться **все время** туда вверх, на небо, к Богу, как человечество стремиться к лучшей жизни, как в Раю.

Главным определяющим понятием всего балета, тестов песен и музыки станет понятие **времени**. Оно относительное. Сюжеты из далекого прошлого заметим и в настоящем, события, которые давным-давно произошли, происходят и потом. Стремления людей прошлого совпадают со стремлениями людей настоящего. Время объединяет и несколько видов искусства, которые существуют в один временной период. Во времени

²¹ Twyla Tharp and Devid Birne «The Catharine Wheel» (вступление к фильму)

раскрывается идейное содержание как музыки, так балета и песни. Как говорил Платон «Время - движущееся подобие вечности». Прошлого настоящего и будущего нет - это нечто единое. (А теперь вспомним, как схожи эти темы в балете у американского хореографа Твайлы Тарп «The Catherine Wheel» и в выше проанализированной работе «Alter ego» российского постановщика Константина Кейхеля).

Такой же признак общего / единого и бесконечного олицетворяет «колесо Екатерины». Оружие становится причиной окончания земной жизни и переход к духовной и возвышенной.

III Заключение

Известно, что еще в Серебряном веке люди верили в связь музыки и слова, пение было первое, с помощью чего люди стали общаться друг с другом. Набоков считал, что слово можно и «протанцовывать», осязать, а не только пропевать слово. В мировой художественной и научной литературе можно увидеть огромное количество авторов, которые будут говорить о взаимосвязи танца и слова.

Когда-то Эзра Паунд определял высокую поэзию как «танец интеллекта среди слов».²²

По мнению филолога А.Е. Махова, у М. М Бахтина интонационная работа направлена «не к ясности исторически окристаллизованного слова - формулы, но к многоголосой глубине музыки».²³

Музыка как направление в искусстве отражает различные явления жизни, действительности, как и танец, как и литература. Во всех этих жанрах есть еще один элемент, о существовании которого догадываешься только по окончанию исследовательской работы - это **интонация**, которую удивительно, можно обнаружить. Мы смотрели на хореографию как семиотическую систему, и каждое движение предполагали считать как некий знак, имеющий означаемое и означающее, но можно посмотреть на хореографию, соотносимую и с понятием «речь». Ведь *физическое* движение можно воспринимать как акт мускульного напряжения и одновременно как акт осознания... Речь каждого танцовщика - исполнителя своя, он в меру своих природных данных и физических по-разному будет исполнять то или иное движение, отсюда в каждом из случаев говорения - «танцевания» будет своя интонация. В классическом балете можно почувствовать, когда задается вопрос, когда утверждается какая-нибудь мысль. Посмотрим на небольшой

²² Паунд цит. по: Олсон Чарльз. Проективный стих.

²³ Махов А.Е. Musica literaria, с. 174-177.

отрывок из балета «Лебединого озера», когда встречается принц Зигфрид и Одетта у озера.²⁴ Между ними завязывается диалог, создающийся последовательно использованием различных жестов, сменой поз.

(Представлен дословно):

- *‘Ты здесь почему?’*

- *‘Я королева всех лебедей.’*

- *‘Тебя, королева, я приветствую.’*

- *‘Я тебе покажу там озеро слез моей матери. Постой! Там есть злодей, который превратил меня в лебедя. Но послушай! Если кто-нибудь полюбит меня и поклянется в вечной любви, я лебедем больше не буду.’*

По жестам артистов можно вычленить типы высказывания, любой, кто хотя бы несколько раз ходил на балет, ощутит интонацию на невербальном уровне... изучение этого интересного вопроса, к которому приходим к концу работы, является отдельным исследованием, не будем пока вдаваться в подробности.

В «фонологических этюдах» А.А. Реформатский писал: «Весь язык строится на знаках, и эта семиотическая реальность должна быть индикатором для постижения через язык и жизнь, и быта, и истории, и прочего... Но все это уже за «языком». Надо всякий раз начинать с языковых фактов: есть фонемы, морфемы, лексемы, синтагмы... Больше ничего в языке не бывает и не может быть. И, тем не менее, язык оказывается тем стержнем, на котором держится все, что связано с культурой, да и с бытом и самой просто жизнью, без этого нет человека и человеческого общества». (А.А. Реформатский, 1975). Можно считать, что слова известного всем российского лингвиста, передают ключевую идею работы. Использование различных жестов, движения черт лица зависит напрямую от культуры, предпочтений, традиций. Это как аксиома, с данным суждением невозможно спорить. Посмотрим

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=WaZnAyXsX4k&list=RDkfs882PTSHg&index=2>

американские постановки во всем их многообразии: увидим большой интерес к виртуозной технике исполнения. Если делать вращения на сцене - то желательно от десяти до пятнадцати пируэтов за один вскок на опорную ногу, если прыгать, то желательно также высоко, как делают исполнители – мужчины, если изображать бег по лужам, то налить воды на сцену... и вот тут возникает интересный вопрос: «а театр ли это вообще»?

Американцы сильны в технике исполнения, даже малыши лет 5-9 делают трюковые элементы, которые многие профессиональные артисты русского театра, например, не способны повторить, но зато русский классический балет внес и в современные виды танца России способность к четкому воплощению психологических эмоций в исполнении танцевальных элементов. На сцене русские живут, только наших балетных артистов называют еще и драматическими актерами и актрисами. Система К. С. Станиславского также сильно повлияла на драматический театр, как и на и балетный. Считается, что русские не могут улыбаться «голливудской» улыбкой, артисты на сцене максимально искренни, тем самым и завоевывают признание и любовь не только своего зрителя, но и зарубежного.

Французы чувственны, вспыльчивы не только в жизни, но и на сцене, однако убежденность в собственном интеллектуальном превосходстве заставляет их «мудрить» на сцене. Не важно, понял тебя зритель или нет, ты имеешь своей целью показать некую картинку жизни, от которой зритель должен пуститься в размышления к открытию, которое ждет его, будь он немного такой же умный как француз. Символично, что театр абсурда возникает во Франции. Идеи у драматургов есть, они интересны, но чтобы докопаться до сути, нужно прочитать дополнительный источник информации, спросить что-то у того, кто, возможно, знает ответ на вопрос, обычной иронии и сарказма, по отношению к герою не будет, всегда будет еще какое - то второстепенное чувство возникать. Во французской театральной культуре нет банального и простого, нужно смотреть глубже,

чтобы докопаться до сути в составляющих изобразительного современного искусства, до киноискусства.

Основную часть работы составляют анализы отрывков из различных балетов хореографов Франции, России и Америки. Конечно, как мы заметили, каждый из балетмейстеров имеет свой оригинальный подчёрк, но создает хореографическую работу в рамках той культуры, в которой его воспитали. Поэтому, все – таки, небольшую схожесть можно увидеть в постановках балетмейстеров, принадлежавших к одной культуре. Но, если, помимо современных постановок рассмотренных стран, посмотреть работы немецкого современного театра, а также кубинского, бразильского и нидерландского, за последние 2 года, то увидим интересную вещь: на сегодняшний день различия современного танца Европы и Запада весьма субъективны. Ситуация такова, что, как в Америке, так и в Европе существует бесчисленное множество танцевальных школ и студий, ученики которых занимаются как на любительском, так и на профессиональном уровне. Существовала негласная идея, что современный танец могут танцевать абсолютно все. Еще лет пять назад любительские коллективы смогли заявить о себе в различных танцевальных шоу, международных конкурсах. Главное для исполнителей было удивить своим актерским мастерством (что слабовато получалось) или техническими новшествами в хореографии. Да, зрителя это подкупало. Трюковые элементы стали основой любого современного танца, без них артист, который никак не может искренне проживать на сцене во время своей вариации, а только восхищать своими акробатическими элементами, может и выигрывать только за счет высокой степени владения своим телом, способности сконцентрироваться. А за последние 2 года в современном русском танце хореографы пытаются соединить максимально две составляющие: упор идёт на использовании классических элементов, которые пытаются наложить на понятную зрителю историю. Так, вспоминая проходивший в конце апреля 2016 года концерт в

Мариинском театре в рамках фестиваля «Творческие мастерские молодых хореографов», где и в работах Ильи Живого, и в балете «Лабиринт» Ксении Зверевой, и в постановке «Павловск» Максима Петрова, в «Последнем разговоре» Андрея Меркурьева, мы видим академическое исполнение балетных движений с гармоничным соединении поз и танцевальной лексики модерна. Не теряя качества исполнения и, используя, в разумных пределах сложные элементы, русский современный танец продолжает развиваться. Сейчас современного зрителя очень тяжело удивить: нет громкого рукоплескания после исполнения солисткой тридцати двух *fouetté*, сложнейшую хореографию показывают в фильмах про танцы, где опора берется не на кончик ступни, а на лбу, одну ладонь, а *рабочая*²⁵ *конечность* вытворяет тем временем какой-нибудь трюк.

Поэтому для привлечения зрителя, каждый хореограф пытается достичь зрелищности, путём соединения технических новшеств, соединяя несоединимое, когда танцуют на батутах, в сложенном на сцене бассейне, на песке, экспериментируя с сыпучим материалом, который создает «красивый фон». Необычные фокусы делают с использованием света, мы можем «летать» по сцене, плавать... Костюм меняется на глазах, начиная от просвечивающего «ничто», заканчивая сумасшедшими платьями из пакетов, веревок. Девушки учатся делать мужские трюковые элементы, мужчины растянуты больше, чем художественные гимнастки. Все смешалось... Фантазия современных балетмейстеров безгранична, только с помощью всего «двух рук и двух ног» можно создавать язык, которым можно передавать что угодно, и, самое главное, кому угодно, потому что хореографический жест становится универсальным. В искусство уже почти сформировался язык, который будут понимать все без исключения, интересно, что будет лет через 5-10. Только останется ли понятие «театр» в его основном смысле?! Невозможно не согласится со словами режиссера и

²⁵ Т.е.та часть тела, которая двигается в данным момент.

художественного руководителя Государственного академического театра им. Е. Вахтангова Римасом Туминасом, который сказал: «Несложно сделать нечто авангардное, раздеть актеров на сцене, а вот зажечь огонь в зрителях - это по-настоящему трудно. Есть театр, а есть шоу, и это нужно разграничивать. Лично я нахожусь в театре и хотел бы, чтобы он театром и оставался».

Список используемой литературы:

- Александрова Н.А. «Балет. Танец, Хореография» Краткий словарь танцевальных терминов и понятий 2011
- Арутюнова Н.Д. «Язык и мир человека». 2-е изд., испр. — М.: Языки русской культуры, 1999
- Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт» Москва, 1988
- Асафьев Б. В. «Музыкальная форма как процесс» Л., 1971
- Бокадорова Н.Д. «Грамматика и метафизика модистов как явление позднесредневековой культуры//Логический анализ языка: языки этики.
- Бубнова Н.А. «Ключевые слова социального словаря как инструмент речевого воздействия и манипуляции сознания в отечественной публицистике».
- Ваганова А.Я. «Основа классического танца». 2007
- Васенина Е.В. «Современный танец в постсоветском пространстве». М.,2013
- Вежбицкая А. «Язык. Культура. Познание» М., 1996
- Волков А.А. «Курс русской риторики», 2001
- Воронский А.К. «Искусство как познание жизни и современность».
- Гак В.Г. «Сравнительная типология французского и русского языков» Ленинград, 1976
- Голованивская М.К. «Ментальность в зеркале языка. Некоторые базовые концепты в представлении французов и русских» Смоленск, 2009
- Дугин А.Г. О роли «шута». Эволюция жреческих функций. Метафизика смеха // Дугин А. Г. Философия Политики, М., 2002.

- Елинек Э. «Смысл безразличен. Тело бесцельно».
- Иоффе И. И. «Синтетическая история искусств» М., 2010
- Кларк С. «Наблюдая за французами» М., 2011
- Кузнецов И.Н. Современный этикет. М., 2006
- Кумлева Т.М. справочник «Самая современная фразеология французского языка» Москва, 2009
- Льюис Р. «Столкновение культур» М., 2013
- Мазель Л. А. «Строение музыкальных произведений» М., 1979
- Панфилова А.П. «Деловая коммуникация в профессиональной деятельности» Санкт Петербург, 2004
- Пиз А. «Язык телодвижений».
- Равенский Н. «Как читать человека. Черты лица, жесты, позы, мимика».
- Рождественский Р.И. «Теория риторики», 1997
- Сергеева О. «Язык жестов» Как читать мысли без слов.
- Сироткина И. «Свободное движение и пластический танец в России». Москва 2011
- Сироткина И. Е. «Шестое чувство авангарда» // «Новое литературное обозрение» «№125 (1/2014)
- Сохор А. Н. «Эстетическая природа жанра в музыке» М., 1968
- Степанов С.С. «Язык внешности. Жесты, мимика черты лица», М.,2001
- Твайла Гарп «Привычка к творчеству».
- Узнадзе Д.Н. «Психологические основы наименования».
- Узнадзе Д.Н. «Общая психология» , 2004
- Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка: В 4 т. М., 2000.

- Федоров А.И. «Фразеологический словарь русского литературного языка» М.,2007
- Хованская З.И «Лингвостилистические проблемы текста» М., 1980
- Цирковое искусство России. Энциклопедия. Сост.: В.В. Кошкин, М.С. Рудина, Р.Е. Славский. Москва: Большая Российская энциклопедия, 2000. – 479 с.
- Шереметьевская Н. Е. "Танец на эстраде" М., Искусство, 1985.
- Энциклопедия по ред. Аксеновой М, Петрановской Л,Элиович А «Языки мира» Москва, 2008
- Энциклопедия театра. Гл. ред. С. С. Мокульский [до 1961 г.], П. А. Марков [с 1963 г.] Материал подготовлен институтом искусствознания, фольклора и этнографии АН. УССР, Государственным институтом искусств и др.

▪ Под редакцией:

А.М. Айламазян, Т.Д. Венедиктовой,

Ю.Б. Идлис, И.Е. Сироткиной

«Free verse and free dance»

(embodied sense in motion) - Материалы одноименной конференции, организованной факультетом психологии, филологическим факультетом и факультетом искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

1–3 октября 2010 г.

Дополнительные материалы

- Программа, созданная Форсайтом У. для записи танца:

<http://synchronousobjects.osu.edu/>

- Балетная энциклопедия

<http://www.ballet-enc.ru/html/p/podderjki.html>- балетная энциклопедия

<http://operaghost.ru/operagarnier.htm>

- Мир цирка

http://www.circuskirov.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=358&Itemid=84

- Англо-русский словарь идиоматических выражений

http://envoc.ru/code/idioms/idioms_a0.php

- Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия

<http://www.krugosvet.ru/>

- <http://allfrance.net/france-articles/francuzskaya-kultura-eto-narod>

- <http://my-france.net/paris/>

- Лекция-онлайн Лейлы Гучмасовой (балетный критик и журналист).

- Википедия Sitkom - <http://en.wikipedia.org/wiki/Sitcom>

- Энциклопедия «Кругосвет» - <http://www.krugosvet.ru/>

- Мультитран переводчик - <http://www.multitran.ru/c/m.exe?a=1&SHL=2>

<http://aguillory.blogspot.ru/2007/05/tharps-catherine-wheel-pineapple-as.html>(4/2014)

<http://www.csmonitor.com/1981/0929/092902.html>(5/2014)

Видео источники

французские хореографические постановки

1) <https://www.youtube.com/watch?v=cefQAaQJD-o&list=PLWvTPKUzwwIH0Ij-0VbfL4dNnQBZ51E9f9>

2) <https://www.youtube.com/watch?v=MtlJHyRnbIo>

русские хореографические постановки

1) <https://www.youtube.com/watch?v=Xym3GnFYi3U>

2) <https://www.youtube.com/watch?v=Fj4qp7z-j50>

американские хореографические постановки

1) <https://www.youtube.com/watch?v=Z2h6eyLTaEo&nohtml5=False>

<https://www.youtube.com/watch?v=WYPJLTk5E5E&nohtml5=False>

2) <https://www.youtube.com/watch?v=5L83KTSOFNM&nohtml5=False>

Приложение

Словарь терминов и рабочих понятий

Иностранные термины

Contraction - сжатие к центру, общее и изолированное сжатие, уменьшение объема корпуса и округление позвоночника, начинается в центре таза, постепенно захватывая весь позвоночник, выполняется на выдохе.

Emboité - последовательные переходы с ноги на ногу на полупальцах или пальцах (в специальной балетной обуви т.е. «быть в пальцах» – быть обутом в пуанты) с прыжком. Прыжки emboité - поочередное выбрасывание согнутых в коленях ног вперед или назад на 45°.

Fouetté (от *fouetter* «хлестать; подгонять; взбивать») - общепринятое сокращенное название виртуозного движения классического танца, исполняющегося как ряд последовательно повторяющихся туров в быстром темпе и на одном месте, при выполнении которых работающая нога по окончании каждого поворота на 360° открывается точно в сторону (*à la seconde*, на 2-ю позицию) на высоту 45-90°. Существует и другая, западная методика исполнения, при которой работающая нога проделывает *rond de jambe en l'air* на 45° и выше.

Pas assemble - прыжок с одной ноги на две выполняется с отведением ноги в заданном направлении и собиранием ног во время прыжка вместе.

Pas chassé (от гл. *chasser* — гнать, разгонять) - прыжок с собиранием вытянутых ног в воздухе в V позиции и одновременным продвижением в каком-либо направлении. Может начинаться с *sissonne*²⁶ *tombée*, *pas failli*, бега и других движений, позволяющих сделать подскок с продвижением в воздухе. Используется для подхода к большим прыжкам и большим

²⁶ Прыжок

вращениям. Как самостоятельное движение обычно выполняется несколько раз подряд (как, например, в "Танце амуров" из балета "Дон Кихот"). Максимально виртуозная форма — en tournant²⁷ с окончанием в какую-либо позу.

Release - растяжение от центра, может быть общим и изолированным, расширение объема тела, которое происходит на вдохе.

Saute - прыжок классического танца с двух ног на две ноги по I, II, IV и V позициям.

Tombe en tournant - падение на одну ногу в повороте (Движение выполняется одновременно с поворотом всего тела. Поворот может быть полным или неполным, в зависимости от задания).

Tours chaînés-déboulés - серия быстрых полуповоротов на полупальцах (пальцах) с продвижением по диагонали или по кругу (en manège), каждый поворот на 180° выполняется при помощи переступания с одной ноги на другую. Движение может выполняться по I, V или VI (I прямой) позициям как на вытянутых ногах, так и на demi-plié — в зависимости от телосложения исполнителя и поставленных перед ним художественных задач. В балетах классического наследия этим движением чаще всего завершают вариацию или танцевальную комбинацию, но есть и другие примеры: в вариации солистки (Гран па из балета «Дон Кихот») tours chaînés исполняются в средней части, с продвижением по диагонали назад.

Русские термины

Буффонада - комическое представление, сценка, построенная на приемах народного, площадного театра. Комическая разговорная сценка, которая строится на столкновении контрастных характеров.

²⁷ В повороте

Быстрая секвенция – «волна» - многократный повтор хореографических деталей или поз. Время исполнения очень короткое.

Дозадо - (франц. Dos à Dos) – спина к спине. Представляет собой «квадратную» (по рисунку ромба или квадрата) последовательность шагов, посредством которых партнёр и партнёрша меняются местами, обходя друг друга за спиной, и возвращаются обратно на свои места. Партнер и партнерша стоят напротив. Исполняя До-За-До, они шагают вперед мимо правого плеча друг друга, обходят друг друга спина к спине, и шагами назад возвращаются на свои места. Позднее англичане придумали другую схему шагов, в которой танцующие проходят мимо друг друга левым плечом. Эту фигуру они называют Левый Дозадо (англ. Left Dosados), а также Си-Со (англ. See-Saw – фигурально «туда-обратно»).

Колонна - рисунок танца, при котором танцовщики стоят друг за другом.

Кордебалет - (франц. Corps de ballet, от corps – личный состав и ballet – балет) - в оперно-балетном театре коллектив танцовщиков и танцовщиц, исполняющий групповые и массовые танцы; своего рода «балетный хор». Кордебалет может использоваться самостоятельно, в массовых танцах, так и в сочетании с ансамблем и с солистами. Связующим звеном между танцем солиста и кордебалета может быть танец корифеев (исполнители в первой линии, а также исполняющие небольшие отдельные танцы), как бы передающий то или иное движение от солиста к кордебалету, и наоборот.

Мизансцена - расположение на сцене, зримое проявление состояния мысли и чувства персонажа. Постановщик выстраивает отдельные группы исполнителей в нужную ему образно - пластическую композицию. Мизансцены должны быть органичные и действенные, возникать обоснованно и логично. Мизансцена не может возникнуть сама по себе, она - продолжение сценического действия и образа. Мизансцена сохраняет атмосферу той или иной сцены, помогает развивать действие. Она может

быть статичной, может быть насыщена сложными танцевальными движениями, но обязательно должна быть смысловой. Очень важно, на каком участке сцены строится мизансцена, каким будет освещение, каким будет фон.

Миманс - (сокращенное от «мимический ансамбль») - группа артистов, участвующих в массовых сценах оперных и балетных постановок, - это неотъемлемая часть большого и шумного театрального мира. Они изображают народ, воинов, стражу, слуг и т.д., создавая фон.

«Мостик» - гимнастическое упражнение или самостоятельный танцевальный элемент, в котором человек, прогнувшись в спине, касается ладонями (локтями) и ступнями (коленями) пола. Возможно построение «мостика», когда используется только три опоры (две руки и одна нога/две ноги и одна рука).

Наплыв - движение кордебалета (см. кордебалет) в рисунке (см. хореографический рисунок), при котором две или несколько линий танцующих движутся к / от другой линии одновременно.

Нижний план сцены (см. план сцены).

Перекидной = *jete entrelace* - перекидной прыжок с одной ноги на другую.

Пластика - в танце и в сценическом искусстве - общая гармония, согласованность движений и жестов; одна из обязательных дисциплин в театральных вузах.

Поддержки - элементы дуэтного танца, когда танцовщик (партнёр) помогает танцовщице (партнёрше) выполнять какие-либо движения, являясь для неё опорой, поддерживая партнёршу в устойчивом положении или поднимая её. Исполняются в народном, бальном, современном и сценическом (классическом и характерном) танцах. Различаются поддержки: партерные (партнёр и партнёрша находятся на полу) и воздушные

(танцовщик поднимает танцовщицу). Большинство поддержек не имеет специальных терминологических обозначений, но некоторые получили обиходные названия: "рыбка", "ласточка", "флажок", "стульчик", "свечка" и другие. Партерные по техническим приёмам подразделяются на: 1) осуществляемые двумя руками; 2) осуществляемые одной рукой за талию; 3) осуществляемые за руки партнёрши. Воздушные поддержки помогают исполнять маленькие или большие прыжки, включают подъёмы на уровень плеч и груди или на вытянутые руки над головой, с фиксированием позы или с подбрасыванием и переменной поз.

Позиции ног

I – первая



Сомкнутая стойка носки наружу. Пятки сомкнуты, носки наружу. Ноги расположены на одной линии с равномерным распределением центра тяжести по всей стопе.

II – вторая



Широкая стойка ноги врозь носки наружу. Ноги расположены друг от друга на одной линии на расстоянии одной стопы с равномерным распределением центра тяжести между стопами.

III – третья



Правая приставлена к середине левой стопы (носки наружу).

IV – четвертая



Стойка ноги врозь, правая перед левой (на расстоянии одной стопы) носки наружу (выполняется с обеих ног).

V – пятая



Сомкнутая стойка правая перед левой, носки наружу (правая пятка сомкнута с носком левой, выполняется с обеих ног)

VI – шестая



Престидижитатор - (от итал. "presto" - быстрый, "digito" - палец) - фокусник, проделывающий трюки за счет ловкости рук.

Проходящее движение - движение исполняемое слитно с предшествующим и последующим танцевальным элементом без паузы т.е. «мимоходом».

Иногда используется в качестве «помощника» для перехода в более сложную позу.

Прочес - рисунок танца, в котором одна линия танцовщиков проходит сквозь другую линию.

Ракурсы - точка зрения на артиста в пространстве сцены.

1 точка сцены – середина рампы;

2 точка сцены - угол справа впереди от танцующего;

3 точка сцены - середина правой стены;

4 точка сцены - угол справа сзади от танцующего;

5 точка сцены - середина сцены позади от танцующего,

6 точка сцены - угол с левой стороны позади от танцующего;

7 точка сцены - середина левой стены;

8 точка сцены - угол слева впереди от танцующего.

Свободное движение - движение, не зафиксированное в словарях хореографических терминов балета, модерна и других танцевальных направлений. Является необычной задумкой постановщика в целях создания яркого хореографического образа (см. хореографический образ).

Секвенция - прием хореографического симфонизма (см. хореографический симфонизм) служащий для определения отдельных поз и коротких комбинаций. Повтор отдельными исполнителями по очереди заданную танцевальную лексику по очереди не менее трех раз.

Синтетический танец - «направление» современного танца, заключающееся в слиянии танца с музыкой, драмой, живописью.

Солист (от лат. *solus* — один, только) - личность, лидирующая в каком-либо коллективе (творческом, редко спортивном или т. п.). Чаще всего термин «солист» используется в музыкальном и танцевальном исполнительском

искусстве - исполнитель лидирующих партий в балете и в других танцевальных направлениях.

Танцевальная фраза - это относительно законченный танцевальный фрагмент, требующий дальнейшего развития и обязательного завершения, имеющий условную структуру построения. Структура танцевальной фразы может включать в себя: сочетания движений между собой разнообразными музыкальными способами (унисонный аспект и аспект пластической интерпретации), а также движения - "лейтмотивы" сопровождающиеся постоянным акцентированием.

Танцевальный шаг - одна из категорий хореографической лексики, задает основной ход танцующих, манеру всей танцевальной композиции. Задумывается постановщиком при составлении композиционного плана будущего танца, здесь же намечаются время и место действия, описания характеров действующих лиц.

Техно - поп - разновидность развлекательной электронной музыки. Этому стилю характерны пышные аранжировки, массивное использование современной компьютерной техники, лапидарные танцевальные ритмы. Очень близко к музыке техно - поп стоит электро - поп, отличающийся большей простотой и свободой в выборе мелодической основы - от поп-музыки до фанка.

Точки зала - см. ракурсы

Уровни высоты - условное деление высоты сценической площадки.

-Первый – артисты исполняют движения на полу

-Второй – артисты исполняют движения, сидя на коленях

-Третий – артисты исполняют движения, стоя в полный рост

-Четвертый – артисты исполняют все виды поддержек, в том числе воздушные (см. поддержки).

Хореографема - единица танцевального движения, танцевальный элемент/жест/позиция.

Хореографическая лексика - отдельные движения, позы из которых складывается хореографический текст (см. хореографический текст). Она возникает на основе выразительных движений человека, потом преобразуется в сценическую форму. В течение многих веков она накапливалась и совершенствовалась. Лексика изучается в балетных школах, создает основу формирования профессионального танцовщика и развивает его способности. Сами по себе элементы лексики не являются носителями образного содержания, но обладают выразительными возможностями. Из последовательных взаимосвязанных элементов лексики и складывается хореографический текст.

Хореографический образ - конкретный характер (свойство) человека / (животного / предмета), проявляющийся в его отношении к окружающей действительности. Характер героя раскрывается на сцене в линии его поведения, в его действиях и поступках средствами хореографического искусства.

Хореографические рисунки - перемещения исполнителей по сценической площадке. Рисунок танца организует движения танцующих, систематизирует их. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определенное психологическое воздействие, и задача балетмейстера добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль, то настроение и тот характер, которые заложены в номере. Например, плавное развитие рисунка, неторопливое движение, соответствующее музыке, невидимые движения ног танцующих, как бы плывущих по сцене, рожают перед зрителем образ лебедушки.

Хореографический симфонизм - применение приемов музыкальной полифонии (многоголосие, где все голоса равны) и гомофонии (один голос главный, а остальные ему подчиняются) в хореографии.

Хореографический текст - общий состав танцевальных движений, жестов, поз, мимики, связанный между собой по смыслу и гармонирующих друг с другом. Является одним из составляющих элементов композиции танца. Сочиняется балетмейстером на основе музыки, является воплощением эмоционального состояния танцовщика и создает основу сценического героя. На одну и ту же музыку может быть сочинен разный хореографический текст.

Эксцентрика (от лат. excentricus — вне центра; эксцентрический, эксцентричный):

1. жанр театрального, циркового, музыкального или эстрадного представления, построенный на использовании художественных эксцентрических приёмов;
2. в театре, цирке, кинематографе, на эстраде - художественный приём остро-комедийного и пародийного изображения действительности. Основан на «умышленном» нарушении логики и причинно следственных связей в действиях или событиях, как бы причудливом смещении привычных понятий, а также использовании предметов в несвойственных им функциях (например, использование бутылок, кастрюль, сковород, вилок, ложек, различных пил, вёдер и прочей хозяйственной утвари в качестве музыкальных инструментов). В результате, обыденные привычные действия и жизненные явления получают неожиданное переосмысление. Эксцентрика, таким образом, раскрывает мир в его новых качествах и по - своему участвует в процессе обновления «застарелых» (привычных) образов, понятий и представлений, выходя из пределов обычного («нормального») и

принимая порой крайне странные, нелепые, чудаковатые, смешные, саркастические и даже эпатажные формы выражения.

ПЛАН СЦЕНЫ

